



Ignacio Martín Jiménez

La part de paternitat sobre la invenció de l'espectacle cinematogràfic que correspon a Méliès té a veure amb la capacitat de vehicular una transgressió cap a l'imaginari, allà on el cinematògraf havia estat definit per l'aplicació de la capacitat de captació d'allò real: com la seva pura petjada, com a pur artífici amb escassa llibertat desitjadora.

Els germans Lumière conceben el seu artefacte, el cinematògraf, com un recurs tècnic, dedicat a la captació i retenció d'imatges preses de la realitat. És ben coneguda la resposta que son pare, Auguste, entima a Méliès: l'explotació com a espectacle seria viable durant un temps, però posteriorment li causaria la ruïna. Si, efectivament, així va passar, va ser per motius absolutament aliens als que havia pensat Mr. Lumière: resumint, podríem dir que per la imposició d'una cultura de talant burgès davant d'aquella popular per la qual apostava Méliès. Veurem quins són els aspectes lligats a l'esmentada disimetria cultural.

El cine, com es concep per part de Méliès, s'inscriu en la tradició d'altres espectacles populars, com puguin ser el teatre a la italiana, el vodevil, els números de "varietés", el món firal, el model carnavalesc i, en general, tot allò que podem enquadrar dins de l'*espectacle popular*. I, més específicament, amb la tradició carnavalesca.

Les pel·lícules de Méliès es conceben com a alliberament del rígid ordre social de la societat de finals del segle XIX. És significatiu que bona part del cine còmic de les primeres dècades del segle es genera a partir d'aquella figura xarlotesca del desbarat social, d'aquell individu que participa d'un sistema conductual interclassista: que vesteix a mitjan camí entre el burgès i el pobre, o que mostra unes maneres burgeses en un context inapropiat.

Les pel·lícules de Méliès també suposen una alteració de l'ordre social i la figura que a la primera part de la pel·lícula ha mostrat la seva autoritat sobre un espai perfilat com a seu de

domini (el savi, el burgès enriquit, i fins i tot el cuiner mostatxut de *La cuina fantàstica*), de sobte perd aquesta prerrogativa i la seva dignitat es trastoca en burla més o manco malintencionada (de vegades simplement de forma lúdica, com passa amb els científics de *Viatge al pol*, però d'altres arriba fins i tot a l'esclat corporal).

Des d'aquest punt de vista, podríem dir que bona part de les pel·lícules de Méliès (especialment les que s'inscriuen al MRP) constitueixen una lluita entre el propi Ordre personificat i el Caos, l'imprevisible: norma davant lúdic; però amb la condició que tots dos extrems neixin d'un punt comú: no és un caos provinent de fora, sinó del mateix *establiement* que legitima l'ordre.

L'altre dels grans trets d'aquest cine tan poc estudiat (i a pesar de tot fonamental) que és el de Méliès és la transmutació: els cossos "esclaten" i recreen aquest univers infantil propi del deliri de la fragmentació (tan present, per exemple, a Miró): com a *L'home orquestra* (interpretada pel mateix Méliès), els objectes tornen éssers animals o humans, els homes que s'animalitzen o es converteixen en coses.

És ben coneguda l'anècdota del seu començament casual en el camp de les "transformacions". Casualitat o no, la veta de possibilitats que aquest elemental trucatge obria serà explotada pel director de forma magistral i s'estableix a partir de la seva etapa de maduresa cinematogràfica fecunds jocs de relacions entre l'objecte desaparegut i l'intercanviador: la lluna i una cara, on certament es dirigeix el projectil. Coet, mescla de precisió matemàtica i pur acte sàdic en el qual la ciència queda compromesa.

El cine de Méliès assimila també, en sentit ample, aquell esperit constructiu d'allò firal. Méliès aposta per un tipus de cultura firal: escassos suggeriments de descentrament simbòlic (les pel·lícules, com a la fira,

recreen les -falses- imatges que prèviament té l'espectador: fins a cert punt, el cine de Méliès és un model de representació romànic), varietat i acció contínues, temes exòtics i sorprenents...

El cine de Méliès s'escriu per i per a allò popular. I, tot i això, la producció cinematogràfica hegemònica abraçarà de forma decidida una cultura burgesa, i la fortuna que convenia al realisme literari noventista. En primer lloc, per raons de rendibilitat: la viabilitat de l'explotació estable del cine passava per aconseguir un espectador que freqüentàs les sales de projecció de forma habitual, no amb aquell talant excepcional amb què es concep la fira.

En el cas que hagués triomfat el model de cine que crea G. Méliès, avui veuríem per les nostres pantalles una concepció basada més en l'imaginari, en la creació de mons fantàstics. Un cine que s'assemblaria més al que han estat els seus hereus naturals: el cine, doncs, que, com el de Méliès, elimina tot el que no és essencial (en aquest sentit parlem de cine romàntic), que recrea arquetipus, i afronta el món amb una mirada desmitificadora i plena de suggeriments, de cops d'ullet implícits. ♦

George Méliès



James Stewart: Per què no se'n fia, dels homes?
Ruth Roman: Perquè una vegada me'n vaig fiar d'un.